

MARIA MAŚLANKA-SORO
Université Jagellonne de Cracovie
e-mail:maria.maslanka-soro@uj.edu.pl

Le spectacle de la faute dans la dixième bolge de l'Enfer de Dante: le cas de Maître Adam et de Sinon

Abstract

The Spectacle of Guilt in the Tenth Trench (*bolgia*) of Dante's Hell: The Case of Master Adam and the Greek Sinon

This essay aims to analyse one of the episodes in which the action goes on in the tenth trench (Italian: *bolgia*) of the eighth circle of Dante's Hell, where the falsifiers of things, words, money, and persons lie stricken with hideous diseases that are their *contrapasso* and should be interpreted allegorically. My attention is focused upon the protagonist of the Canto XXX, the Englishman Master Adam that counterfeited Florentine coins (on which the portrait of the patron saint of the city, St John the Baptist, was engraved), his dialogue with Dante, as well as the spectacular quarrel between him and the Greek Sinon who convinced the Trojans to bring the famous wooden horse into the city. The analyse concerns particular dramatic and theatrical strategies, as well as rhetoric means on account of which the entire scene assumes highly performative character. I also try to clarify and interpret the semantic dimension of some singular points of the episode.

Key words: Dante, *The Divine Comedy*, Hell, Master Adam, Greek Sinon, guilt, *contrapasso*, theatricality.

La structure narrative du poème dantesque se concentre autour de deux actions fondamentales dont l'une est relative au voyage de Dante-pèlerin à travers les trois règnes de l'au-delà et l'autre intéresse la représentation de ce qu'il a vu et des rencontres qu'il a faites pendant ce voyage¹.

La pérégrination de Dante, dans l'*intentio auctoris*, le mène non seulement lui, mais aussi l'humanité qu'il symbolise, à la salvation, à la libération du mal qui l'empêche d'atteindre ses principaux buts : le bonheur temporel et éternel.

¹ Cf. M. Picone, *Canto XXIX* [dans :] *Lectura Dantis Turicensis*, vol. II (*Purgatorio*), éd. G. Güntert, M. Picone, Firenze 2001, p. 450.

Dans cet *itinerarium mentis in Deum* le rôle prépondérant est joué en effet par la vision *sensu lato* : si dans le Paradis celle-ci s'accomplit le plus souvent dans son aspect mystique, ailleurs – et avant tout en Enfer – il s'agit de la perception visuelle et auditive de ce que Dante-même appelle *status animarum post mortem* (Ep. XIII, 8). Le chemin spirituel du protagoniste à travers l'au-delà présente toutes les caractéristiques d'une action vraie plutôt que vraisemblable ou – d'autant moins – fictive, étant situé en temps réel (la Semaine Sainte de l'an 1300). Cela est confirmé aussi par la manière fortement mimétique et suggestive de la narration, aussi bien que par l'usage fréquent du terme *visio* et de ses variantes grammaticales et lexicales avec la signification qui indique fréquemment l'action de voir². L'expérience narrée dans le poème ne se limite pas à ce qu'on peut éprouver passivement (comme par exemple dans une extase mystique), mais, bien au contraire, demande de qui voit pour apprendre, un effort moral et spirituel et en même temps une participation active de la raison qui émet un jugement et décide de l'acceptation ou du refus d'une telle attitude ou inclination. Dante-pèlerin n'entre pas toujours dans une conversation avec les âmes, mais en tout cas il a la possibilité de connaître la condition actuelle d'un damné ou d'un saint grâce à sa dimension sémiotique. Un des traits typiques du monde représenté dans la *Divine Comédie* est une étroite correspondance entre le signifiant et le signifié, entre le signe et le sens. La loi de *contrapasso*³ permet de remonter au péché en Enfer et au Purgatoire (si nous limitons nos considérations à ces deux espaces surnaturels) grâce à la contemplation des esprits, étant donné que dans la plupart des cas leur aspect extérieur symbolise celui intérieur.

On peut noter que divers épisodes de la première partie du poème ressemblent aux microstructures dramatiques, délimitées par le début et la fin d'un tel chant. Les rencontres infernales qui y ont lieu se distinguent souvent par un certain degré de théâtralisation. On y peut reconnaître les imitations de différentes formes du théâtre médiéval, comme les jeux, riches d'éléments farcesques, *laude drammatiche* ou *sacre rappresentazioni* dans leurs formes embryonnaires : elles ont été étudiées dans cette perspective d'une manière plus ou moins approfondie⁴.

Quelquefois il s'agit de chants ou bien de scènes dialoguées qui ne sont pas directement influencées par les spectacles médiévaux, mais néanmoins se laissent

² Cf. Ch.S. Singleton, *La poesia della « Divina Commedia »*, Bologna 1978 (titre orig.: *Dante Studies 1: « Commedia ». Elements of Structure*, Cambridge 1954; *Dante Studies 2: Journey to Beatrice*, Cambridge 1958), p. 88; A. Pagliaro, *Proemio e prologo alla « Divina Commedia »*, « Letture classensi » 1969, n° 2, p. 115–148, en particulier 121, 123. Selon Pagliaro on ne peut quand même exclure le fait que la première inspiration du poème fût la vision eue pendant le sommeil.

³ Elle a été théorisée par Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, II, II, 61, 4, www.corpusthomisticum.org/sth0000.html (date d'accès : 10.06.2017).

⁴ Cf. U. Bosco, *Dante e il teatro medievale* [dans :] *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, éd. G. Varanini, P. Pinagli, Padova 1977, p. 135–147; L. Spitzer, *The Farical Elements in « Inferno »*, *Cantos XXI–XXIII* [dans :] *Essays on Dante*, éd. M. Musa, Bloomington 1965, p. 172–176; A.A. Iannucci, *Dante e il Vangelo di Nicodemo: « la discesa di Beatrice agl'Inferi »*, « Letture classensi » 1983, n° 12, p. 39–60; M. Picone, *Giulleria e poesia nella « Commedia »: una lettura intertestuale di « Inferno » XXI–XXII*, « Letture classensi » 1989, n° 18, p. 11–30; M. Maślanka-Soro, *Les formes dramatiques et théâtrales dans « La Divine Comédie » de Dante*, « European Medieval Drama » 2010 n° 14, p. 121–135.

inscrire dans ce qu'un des critiques a défini comme la « vocation dramatique » de Dante⁵ qui – tel un habile metteur en scène – offre au lecteur – transformé momentanément en spectateur – une action vive et touchante à laquelle il ne manque pas de tension dramatique et d'une allure « tragique » ou « comique ».

Si l'on peut s'accorder avec Claude Perrus quand il affirme que le vrai protagoniste d'un texte littéraire est le langage⁶, il reste néanmoins sûr que Dante, outre à se montrer capable d'exprimer presque toute chose dans le vernaculaire italien qu'il crée au fur et à mesure qu'il compose son chef d'œuvre, réussit admirablement à transgresser des frontières entre différents arts. On pense en particulier à de nombreux *passus* où il compare (indirectement) son activité de poète – *scriba Dei*⁷ – à celle de peintre qui « con essempro pinga » (« qui peint avec un modèle » ; *Purg.* XXXII, 67) et qui transforme en « visibile parlare » (« langage visible » ; *Purg.* X, 95) les bas-reliefs de la terrasse des superbes pour faire voir le caractère parfaitement mimétique de cette œuvre divine⁸. Ailleurs, son art approche de celui d'un chorégraphe ou d'un musicien, quand il fait accompagner la joie éternelle des « luci sante » (« saintes lumières » ; *Par.* VII, 141) avec les danses et les sons si beaux qu'ils dépassent de beaucoup les plus merveilleuses parmi les mélodies jamais entendues sur la terre⁹.

Ce qui nous intéresse en particulier ce sont les stratégies et techniques dramatiques grâce auxquelles ce qui se passe devant les yeux de Dante-pèlerin (et de Virgile) dans une des bolges du huitième cercle, se transforme en spectacle. Des exemples de performances infernales plus intéressantes puisque plus spectaculaires se trouvent en effet dans ce cercle¹⁰ dont la structure est plus complexe que les autres. Il renferme les âmes des ceux qui se sont souillés de fraude et ont détruit le lien sacré entre l'homme et le Dieu, garanti par la raison, le don suprême par lequel l'individu humain devient l'*imago Dei*. La similarité se perd à mesure que l'homme se laisse envahir par le mensonge en s'éloignant de la vérité et de

⁵ Cf. T. Wlassics, *Dante narratore*, Firenze 1975, p. 188.

⁶ C. Perrus, *Canto XXX* [dans :] *Lectura Dantis Turicensis*, vol. I (*Inferno*), éd. G. Güntert, M. Picone, Firenze 2000, p. 436.

⁷ Cf. Dante, *Par.* X, 27: « quella materia ond'io son fatto scriba » (« cette matière dont je suis le scribe »). Toutes les citations de la *Divine Comédie* dans la version originale proviennent de l'édition suivante : Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, vol. I–IV, éd. G. Petrocchi, Firenze 1994 ; toutes les citations de la *Divine Comédie* dans la traduction française sont tirées de l'édition suivante : Dante, *La Divine Comédie*, vol. I–III (*Enfer, Purgatoire, Paradis*), trad., introd. et notes par J. Risset, Paris 1992.

⁸ L'idée de Dieu comme *Deus Artifex*, créateur du monde visible conçu comme reflet du monde invisible, répandue au Moyen Âge et liée au symbolisme médiéval, est très présente dans la *Divine Comédie*.

⁹ Sur l'aspect musical et de danse de certains épisodes au *Paradis* cf. C. Cappuccio, *Strutture musicali del cielo del Sole: Dante e Beatrice al centro della danza dei beati*, « Tenzzone » 2008, n° 8, p. 147–178.

¹⁰ Pour le cas des barattieri (fraudeurs) cf. M. Picone, *Giulleria e poesia nella « Commedia »*..., p. 11–30; M. Mašlanka-Soro, *Les formes dramatiques et théâtrales...*, p. 121–135; pour celui des voleurs cf. eadem, *La teatralità del « disumanar » nell' « Inferno » dantesco sullo sfondo della « vocazione drammatica » di Dante*, « Dante e l'Arte » 2014, n° 1, p. 11–30, <http://revistes.uab.cat/dea/article/view/v1-maslanka-soro> (date d'accès: 15.06.2017).

sa Source. Dante le dit *expressis verbis* au *Paradis* VII, 79–80: « Solo il peccato è quel che la [anima] disfranca / e falla dissimile al sommo bene » (« Le péché seul est ce qui l’asservit / et la fait différer du bien suprême »). Mais déjà dans le *Banquet* (III, VI, 11) il soutient en termes aristotéliens que l’âme, considérée « atto del corpo » (« acte du corps ») et « sua cagione »¹¹ (« sa raison ») devient responsable de la similarité de l’être humain à son Créateur. Il s’ensuit que la nature humaine, ayant été gravement outragée dans son essence, subit une dégradation.

Le processus spirituel qui se produit en Enfer dantesque a son « équivalent » au niveau sensuel, puisque d’après la théorie exposée par le personnage de Stace (et plus exactement par l’esprit de ce poète antique, auteur de la *Thébaïde*), rencontré au Purgatoire, chaque âme crée autour de soi – grâce à la soi-disant « virtute informativa » (*Purg.* XXV, 41) un corps aérien dont la forme ressemble à celle possédée dans sa vie terrestre :

«Tosto che loco li la circunscrive,
la virtù formativa raggia intorno,
così e quanto ne le membra vive.
E come l’aere, quand’è ben pïorno,
per l’altrui raggio che ’n sé si riflette,
di diversi color diventa addorno;
così l’aere vicin quivi si mette
e in quella forma ch’è in lui suggella
virtùalmente l’alma che ristette». (*Purg.* XXV, 88–96)

(« Et dès qu’elle se trouve entourée par l’espace,
la vertu formative rayonne tout autour,
comme elle faisait dans les membres vivants.
Et comme l’air, quand il est bien pluvieux,
au rayon de soleil qui se reflète en lui,
se montre orné de diverses couleurs ;
ainsi l’air voisin se dispose autour d’elle,
et, selon la forme qui est en lui,
imprime l’âme qui s’y fixe. »)

La présence du substitut du corps fait que l’âme perdue ressent la douleur, le froid, la chaleur, la faim, la soif et d’autres sensations négatives. En outre, le corps aérien est susceptible de subir une métamorphose. Si avant de commettre le péché mortel la partie spirituelle de l’être humain était liée au divin d’une façon tout à fait naturelle, au moment de la chute ce rapport subit une rupture, devenue dans l’au-delà définitive à cause de l’impossibilité d’expier la faute et, par conséquent, de rétablir la précédente unité. Le mécanisme serait le suivant : l’âme humaine qui a endommagé sa partie rationnelle, en particulier l’intellect, ne réussit plus à créer « correctement » son corps aérien¹², c’est-à-dire à en faire le reflet de sa figure terrestre : « secondo che ci affliggono i disiri / e li altri affetti, l’ombra si figura » (« selon que nous touchent les désirs / et les autres affects, l’ombre

¹¹ Je cite d’après l’édition: Dante Alighieri, *Convivio*, éd. G. Inglese, Milano 1999.

¹² Cf. W. Ginsberg, *Dante, Ovid and the Transformation of Metamorphosis*, « *Traditio* » 1991, n° 46, p. 208.

se figure »; *Purg.* XXV, 106–107). Cela entraîne une « failure of form »¹³. La forme défectueuse devient l'image de la « matta bestialité » (« folle bestialité »; *Enf.* XI, 82–83). Il arrive quelquefois que d'incessants changements auxquels elle est soumise par la volonté divine – changements qui se répètent cycliquement puisque en Enfer il n'existe pas le temps linéaire, remplacé par le temps cyclique qui fait partie du présent éternel (*eterno presente*) – créent un spectacle étonnant. Nous rencontrons une telle situation dans la bolge des voleurs où ces derniers se transforment en serpents ou se réduisent en cendres avant de récupérer momentanément leur identité humaine¹⁴.

Après ces éclaircissements de nature qu'on pourrait appeler philosophique (conformes au raisonnement dantesque), il devient plus facile de comprendre le sens de *contrapasso* qui parfois se présente comme très spectaculaire : il symbolise le péché à travers une particulière configuration du corps aérien et devient son image. Ainsi toutes les dix bolges fournissent à Dante-pèlerin, devenu spectateur actif, l'occasion d'approfondir sa connaissance du mal afin de le rejeter. Souvent il ne se limite pas à regarder, mais il entre en conversation avec les damnés pour trouver des réponses à ses doutes et pour mieux comprendre leur statut posthume. L'objectif ultime de son séjour en Enfer est en réalité la *katharsis* morale et la préparation à la future expiation de ses propres fautes et inclinations négatives au Purgatoire. Dans les cercles précédents, surtout dans ceux du Haut Enfer (du 2^e au 5^e), le processus cathartique advenait grâce à la résolution du conflit entre le sentiment de pitié envers les âmes perdues et la compréhension du processus de la perte du « ben de l'intelletto » (« bien de l'intellect »; *Enf.* III, 18), c'est-à-dire de la vérité¹⁵.

Mais dans le Bas Enfer il n'y a pas de place pour la compassion¹⁶. Néanmoins ce qui risque de compromettre la *katharsis* qui normalement se produit au moment du passage d'un cercle à un autre, c'est la curiosité de Dante-pèlerin, parfois proche de se transformer en fascination, comme dans le cas d'Ulysse (séjournant parmi les conseillers perfides), en qui il retrouve peut-être son propre sosie tel qu'il était dans le passé, quand il croyait qu'on pouvait atteindre le bonheur à l'aide de la seule raison¹⁷. Ce qui l'empêche parfois d'arriver à la *katharsis*, c'est qu'il se laisse prendre excessivement par la vision de la faute. Nous en avons un exemple impressionnant dans la dixième bolge où séjournent des faussaires. On a choisi cet épisode comme objet de notre analyse plus détaillée.

¹³ Le péché mortel est considéré « failure of form »: cf. *ibid.*, p. 206.

¹⁴ Cf. Dante, *Par.* XXIV, 97–104; XXV, 52–78; 103–135.

¹⁵ Cf. Thomas d'Aquin, *Sententia libri Ethicorum*, lib. VI, lectio 3, n. 2, <http://www.corpusthomicum.org/iopera.html> (date d'accès : 20.06.2017): « falsum, quod est malum intellectus, sicut verum est bonum ipsius » (« le faux qui est le mal de l'intellect, comme le vrai est son bien »; la traduction est la mienne).

¹⁶ Si Dante pleure dans la bolge des mages et devins et refuse de continuer le voyage, ce n'est pas parce qu'il est ému par leur sort, mais parce qu'il ne peut pas supporter la vue de leur déformation qui offense l'image divine en l'homme plus que d'autres châtiments de nature déformante: ils marchent à rebours, la tête à l'envers. Cf. Dante, *Enf.* XX, 19–23; G. Güntert, *Canto XX* [dans:] *Lectura Dantis Turicensis*, vol. I (*Inferno*), éd. G. Güntert, M. Picone, Firenze 2000, p. 283.

¹⁷ Cf. Dante, *Convivio* (*Le Banquet*) I, I, 1.

La bolge en question « donne l'hospitalité », pour le dire ironiquement, à quatre espèces de falsificateurs : de métaux ou alchimistes, de personne, de monnaie et de paroles. Chacune de ces catégories est représentée par deux personnages à l'exception des faux-monnayeurs dont l'unique représentant, qui en outre joue le rôle du protagoniste absolu de l'épisode entier, est un certain Maître Adam. L'aspect extérieur de tous ces esprits correspond – même si cela n'apparaît pas de prime abord en toute évidence – au vice de fraude, conformément à la loi de *contrapasso* qui ici, comme dans d'autres endroits dans l'Enfer, fonctionne *per analogiam*. Afin de mieux saisir cette correspondance, il faut peut-être faire appel à la notion de *falsitas* qui présuppose une corruption de la vérité ou de la vraie nature d'une chose¹⁸. Si nous considérons qu'au Moyen Âge la maladie s'explique comme l'altération des humeurs du corps (la corruption de leurs proportions)¹⁹, il n'est point difficile de comprendre pourquoi tous les faussaires sont atteints des maladies les plus répugnantes : les alchimistes sont couverts de gale et de lèpre, les faussaires de personnes courent enragés en mordant et déchirant leurs compagnons de peine. À leur tour les falsificateurs de paroles, représentés par la femme de Putiphar et le Grec Sinon sur lequel nous aurons encore l'occasion de revenir, sont dévorés de fièvre ardente. Quant aux batteurs de fausse monnaie, leur maladie est l'hydropisie. Si nous tenons compte de ce que dit Virgile au Chant XI de l'*Enfer* à propos de la fraude, dans le contexte de l'illustration de la structure morale du Bas Enfer, nous voyons que son discours, influencé par la pensée de Cicéron²⁰, fournit des arguments ultérieurs qui permettent de mieux saisir ce dernier *contrapasso* comme le signe renvoyant à sa signification que Dante, spectateur dans cette bolge, devrait déchiffrer correctement. Selon Virgile la fraude présuppose la malice, laquelle a pour fin l'injustice et se manifeste dans le choix délibéré du mal qu'on poursuit en se servant de mensonge ou de violence :

D'ogne malizia, ch'odio in cielo acquista,
ingiuria è 'l fine, ed ogne fin cotale
o con forza o con frode altrui contrista. (*Enf.* XI, 22–24)

(De tout le mal que le ciel déteste,
l'injustice est la fin : et toute fin pareille
nuît à autrui ou par la force ou par la fraude.)

Le rapport entre le corps déformé par l'hydropisie de Maître Adam (le signe) et sa faute (la signification) devient encore mieux éclairci par un *passus* de l'*Ethique à Nicomaque* ou Aristote assimile la malice à une maladie telle que l'hydropisie et la phthisie²¹.

Ce qui attire notre attention dans la seconde part du Chant XXX (à partir du vers 49), ce n'est pas seulement l'image de la faute, mais le spectacle improvisé par le Maître Adam qui, d'abord, jusqu'au moment où il domine la scène en pro-

¹⁸ Cf. V. Lucchesi, *Giustizia divina e linguaggio umano. Metafore e polisemie del contrapasso dantesco*, « Studi Danteschi » 1991, n° 63, p. 107–126.

¹⁹ Cf. C. Perrus, op. cit., p. 426.

²⁰ Cf. Cicéron, *De officiis* I, XIII, 41.

²¹ Cf. Aristote, *Ethica Nicomachea* VII, 8, 1150b 32–33.

tagoniste absolu, joue un rôle de victime innocente en cherchant à camoufler sa culpabilité. Par contre, quand Dante interrompt sa « mise en scène » en provoquant l'entrée en action du Grec Sinon, éclate entre les deux damnés une violente altercation qui donne un démenti à sa feinte tragédie en la transformant en farce grotesque, plate et vulgaire où la parole n'est pas le seul moyen de communication puisqu'on en passe aux mains.

On observe déjà dans la première partie de ce Chant un changement de scène analogue et cela permet de parler d'une certaine symétrie dans sa structure. Il s'ouvre avec une double similitude mythologique dont le style élevé contraste soit avec ce qui la précède, c'est à dire la description très réaliste (dans le Chant XXIX) des maladies des alchimistes et la conversation de Dante-pèlerin avec Capocchio da Siena d'abord et avec Griffolino d'Arezzo ensuite, concernant leurs fraudes, soit avec ce qui la suit. La réminiscence classique dont la source est ovidienne (*Met.* IV, 512–529) a comme sujet deux cas de folie antique qui appartiennent à la matière thébaine et troyenne : il s'agit d'un côté de l'aveuglement mental du roi Athamas qui provoque la mort de sa famille et de l'autre – de la folie d'Hécube comme conséquence directe de la mort violente de ses derniers enfants. Au cours de l'analyse comparée faite ailleurs²², j'ai essayé de démontrer que le degré dramatique atteint chez Dante dans les deux *exempla* est supérieur à celui du récit ovidien. La forme négative des comparaisons en question – « né di Tebe furie né troiane » (« ni les fureurs de Thèbes, ni celles de Troie » ; *Enf.* XXX, 22) – exclut qu'on puisse penser à une ressemblance : les fureurs infernales des faussaires de personnes – « Mirra scellerata » (« Myrrha la perverse » ; v. 38) et « folletto [...] Gianni Schicchi » (« follet [...] Gianni Schicchi » ; v. 32) – n'arrivent pas à être comparées aux folies antiques, provoquées d'ailleurs par des divinités vindicatives et cruelles qui deviennent l'objet d'une critique ouverte ou implicite un peu partout dans le poème dantesque.

Une autre similitude semble plus conforme au cas de ces « deux ombres pâles et nues » (v. 25) où leur comportement animalesque (« mordendo correvan » ; « couraient en mordant » ; v. 26) est confronté à celui d'un porc « quand il est lâché hors de la porcherie » (v. 27). Cette comparaison qui vraisemblablement remonte à une parabole évangélique (Mt 8,28–32)²³, met l'accent sur la « matta bestialtade » (« folle bestialité » ; *Enf.* XI, 82–83) et sur la dégradation de l'humain – le *disumanar*²⁴, devenu la conséquence directe d'un péché mortel dont on a parlé auparavant.

La figure de Maître Adam est plus complexe. Il devait être une personne cultivée, mais sans caractère, comme l'observe Herman Gmelin²⁵, probablement d'ori-

²² Cf. M. Mašlanka-Soro, *La teatralità del « disumanar » nell'« Inferno » dantesco...*, p. 16–17 et n. 18.

²³ Cf. C. Perrus, op. cit., p. 427.

²⁴ Le terme « disumanar » fut inventé par Francesco da Buti comme antithétique au néologisme dantesque « trasumanar » ; cf. Francesco da Buti, *Commento sopra la « Divina Commedia » di Dante Alighieri*, éd. C. Giannini, Pisa 1989; 1^e éd. 1858–1862, comment. au *Par.* I, 64–72, <http://dante.dartmouth.edu/search.php> (date d'accès: 21.06.2017).

²⁵ Cf. K. Gmelin, *Die göttliche Komödie*, vol. I, Stuttgart 1954, p. 442; R. Dragonetti, *Dante et Narcisse ou les faux-monnayeurs de l'image*, « Revue des Études Italiennes » 1965, n° 11, p. 86.

gine anglaise, connu comme « magister Adam de Anglia » qui, pour avoir falsifié le florin d'or de Florence, sur instigation des comtes Guidi di Romena, fut brûlé vif en 1281, comme lui-même le confesse dans son monologue :

«Ivi è Romena, là dov'io falsai
la lega suggellata del Batista;
per ch'io il corpo sù arso lasciai.
[...]
Io son per lor tra sì fatta famiglia;
e' m'indussero a batter li fiorini
ch'avevan tre carati di mondiglia». (*Enf.* XXX, 73–75; 88–90)

(« C'est là qu'est Romena, où je faussai l'alliage
qui fut scellé par le Baptiste ;
c'est pourquoi je laissai mon corps sur le bûcher.
[...]
C'est par eux que je suis en si triste famille :
ils me poussèrent à frapper des florins
qui avaient trois carats de scorie. »)

Avoir faussé l'alliage qui porte l'effigie du Baptiste rend sa faute d'une singulière gravité, parce que le nom et la figure de saint Jean, patron de Florence, garantissait la valeur intrinsèque du florin. Par son acte de fraude, le Maître Adam a séparé le signe de sa signification qui était à la fois éthique et sacrée et, dans une certaine mesure, a adultéré « la loi divine elle-même, la source de la vérité qui fonde l'ordre naturel des valeurs »²⁶.

La « métamorphose » du florin, qui restait caché à l'œil peu expert, était la conséquence d'une métamorphose dans l'âme de Maître Adam, elle aussi invisible, causée par la malice qui se manifeste spectaculairement seulement dans l'au-delà sous la forme du corps aérien – signe de la corruption morale. Le personnage affligé d'une hydropisie pesante ressemble à un luth :

Io vidi un, fatto a guisa di lëuto,
pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia
tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto. (*Enf.* XXX, 49–51)

(Et j'en vis un en forme de luth,
comme s'il était coupé à l'aîne
là où le corps devient fourchu.)

Selon qui l'observe (et décrit), c'est à dire le protagoniste devenu à son tour narrateur, la ressemblance aurait été plus parfaite, s'il n'y avait pas eu la bifurcation du bas (si ses jambes avaient été coupées). L'hydropisie est responsable de l'accumulation anormale de l'eau corrompue dans son ventre devenu énorme (« ventraia » ; v. 54) et de l'atrophie de la partie supérieure du corps. Il s'ensuit

²⁶ Cf. R. Dragonetti, op. cit., p. 104. En formulant cette hypothèse Dragonetti recourt à l'ouvrage de Nicole Oresme sur la monnaie, *Tractatus de origine, natura, jure et mutationibus monetarum*, éd. L. Wolowski, Paris 1864.

une grande soif dont l'effet physique est la sécheresse et la fièvre étiq²⁷ qui le force à garder les lèvres toujours ouvertes :

La grave idropesi [...]
faceva lui tener le labbra aperte
come l'etico fa, che per la sete
l'un verso 'l mento e l'altro in sù rinverte. (*Enf.* XXX, 52, 55–57)

(La lourde hydropisie [...]
lui faisait garder les lèvres ouvertes,
comme fait l'étiq, en qui la soif
tourne l'une vers le nez, l'autre vers le menton.)

Cette figure grotesque et dans une certaine mesure déshumanisée, qui fait penser aux personnages fantastiques des tableaux de Hieronymus Bosch, s'adresse à Dante et Virgile dans un monologue riche en réminiscences bibliques. Le contraste entre la forme peu humaine et le pathos lyrico-tragique de ses paroles n'est pas le seul : un autre transparaît de sa longue tirade dont le but principal est celui de susciter auprès de ses interlocuteurs le sentiment de la pitié et de leur donner l'impression que tout ce qu'il souffre reste dans une éclatante contradiction avec sa prétendue innocence. La scission sur laquelle il focalise leur attention est celle entre son humiliante condition parmi des gens qu'il méprise – « Io son [...] tra sì fatta famiglia » (« Je suis en si triste famille » ; v. 88) – et sa personnalité hors du commun. Il ne se sent pas coupable et même s'il rappelle sa fraude, c'est uniquement afin de mettre l'accent sur ses conséquences, pour lui si pénibles et de se purifier aux yeux des vivants. Il voit en Dante-pèlerin, spectateur inattendu, l'instrument de sa singulière *katharsis* :

«O voi che sanz'alcuna pena siete,
e non so io perché, nel mondo gramo»,
diss'elli a noi, «guardate e attendete
a la miseria del maestro Adamo;
io ebbi, vivo, assai di quel ch'i'vulli,
e ora, lasso!, un gocciol d'acqua bramo.
Li ruscelletti che d'i verdi colli
del Casentin discendon giuso in Arno,
faccendo i lor canali freddi e molli,
sempre mi stanno innanzi, e non indarno,
ché l'immagine lor vie più m'asciuga
che 'l male ond'io nel volto mi discarno.
La rigida giustizia che mi fruga
tragge cagion del loco ov'io peccai
a metter più li miei sospiri in fuga». (*Enf.* XXX, 58–72)

(« O vous qui êtes sans aucune peine,
je ne sais pourquoi, dans ce monde malade,
regardez », nous dit-il, « et prêtez attention
à la misère de maître Adam ;

²⁷ Selon Giorgio Inglese la fièvre étiq est une fièvre continue qui porte au décès; cf. Dante Alighieri, *Commedia*, vol. I (*Inferno*), éd. G. Inglese, Roma 2007, comment. à l'*Enf.* XXX, 56, p. 338.

vivant j'eus à foison tout ce que je voulus,
 ici j'implore, hélas, pour une goutte d'eau.
 Les ruisselets qui des vertes collines
 du Casentino descendent vers l'Arno
 rendant leurs cours frais et humides,
 sont toujours devant moi, et ce n'est pas en vain,
 car leur image me dessèche encore plus
 que le mal qui me décharne le visage.
 Et la rigide justice qui me fouille
 tire motif du lieu où j'ai péché
 pour m'arracher encore plus de soupirs. »)

Le ton tragique acquiert une majeure sublimité grâce à la paraphrase d'une *passus* biblique qui provient de la première élégie des *Lamentations* de Jérémie (I 12) où la Jérusalem personnifiée, punie par Dieu pour ses péchés, montre sa douleur aux passants pour susciter en eux la compassion. Mais dans la même élégie imitée par le Maître Adam, Jérusalem reconnaît humblement sa responsabilité dans son actuelle condition et exprime son espoir en une future renaissance spirituelle de son peuple.

La situation de Maître Adam est très différente : il n'est point disposé à admettre ses erreurs, sa volonté ne peut subir aucun changement dans l'éternité de l'Enfer.

Quelle que soit la soif qui le dessèche et qui crée un triste contraste avec l'eau fraîche des ruisseaux de Casentin dont l'image devient son obsession et son tourment renvoyant à la peine du mythique Tantale, Maître Adam est prêt à sacrifier la Fonte Branda, comme il le confirme, si seulement il pouvait voir en Enfer ses instigateurs qu'il haït, dont un « séjourne » dans le même cercle. D'autre part, immobilisé pour toujours par son énorme « ventraia » (v. 54) qui se pose comme obstacle devant ses yeux et l'empêche de voir rien d'autre, il est absolument incapable d'assouvir son désir d'aller le chercher :

«Ma s'io vedessi qui l'anima trista
 di Guido o d'Alessandro o di lor frate,
 per Fonte Branda non darei la vista.
 Dentro c'è l'una già, se l'arrabbiate
 ombre che vanno intorno dicono vero». (*Enf.* XXX, 76–80)

(« Mais si je voyais ici l'âme félonne
 de Guido, d'Alessandro ou de leur frère,
 je n'en donnerais pas la vue pour Fonte Branda.
 L'une d'elles est déjà là-dedans, si les ombres
 qui courent par ici disent la vérité. »)

L'âpre polémique au registre lexical particulièrement peu relevé, a pour but de le faire passer pour une victime innocente non seulement des Comtes di Romena, mais aussi de la justice divine (vv. 70–71). Cette façon vulgaire de rejeter toute la responsabilité sur d'autres, dissipe l'image tragique de soi qu'il cherchait à créer dans la première partie de son monologue.

Le jeu de la vérité et de l'apparence, mené par le Maître Adam, est complètement démasqué et même renversé dans la scène suivante où il donne libre cours à sa malice dans une altercation qui éclate à l'improviste, comme on a déjà signalé, entre lui et le Grec Sinon, le même qui – selon la tradition épique – persuada

les Troyens – se faisant passer pour ce qu'il n'était pas, à savoir un déserteur du camp grec – de laisser entrer dans la ville le grand cheval de bois qui contenait dans ses flancs l'élite des guerriers grecs. Comme l'a remarqué un des critiques²⁸, Dante a considérablement noirci ce personnage – présenté au protagoniste par le Maître Adam comme « 'l falso Sinon greco di Troia » (« le faux Sinon, le Grec de Troie » ; v. 98) – par rapport à sa source ; en serait la preuve sa présence dans le même cercle, parmi les faussaires en paroles qui sont dévorés de fièvre ardente, fumant « come man bagnate 'l verno » (« comme en hiver la main mouillée » ; v. 92). L'abus du langage (le parjure) serait une offense envers les dieux et c'est sur cet aspect qu'est mis l'accent dans la querelle entre les damnés dont l'allure est celle d'une tençon provençale.

L'échange improvisé d'accusations violentes auquel assiste Dante-personnage en qualité de spectateur inattendu, n'est pas uniquement « un beau morceau de rhétorique »²⁹. Dès le début il acquiert une dimension performative où la parole est accompagnée de gestes qui confirment le degré de dégradation morale des deux « acteurs ». Dans cette *contentio* les ripostes se suivent très rapidement dans une alternance dynamique d'invectives dont le ton oscille entre plébéien et plus relevé, presque noble, caractérisé par l'usage de figures stylistiques telles chiasmes, périphrases, répétitions. L'altercation est bouclée par une allusion mythologique dont la signification semble ambiguë, comme on le verra plus avant.

Dans toute cette scène prévaut le dialogue « joué », avec des « didascalies » grâce auxquelles les lecteurs (devenus spectateurs virtuels) savent toujours qui est celui qui prend la parole ; on y observe une *varietas* : parfois est omis le *verbum dicendi* ou à un nom est substitué un pronom, un autre nom ou une périphrase :

Ond'ei rispuose : «Quando tu andavi
al fuoco, non l'avei tu così presto;
ma sì più l'avei quando coniavi».
E l'idropico: «Tu di' ver di questo:
ma tu non fosti sì ver testimonio
là 've del veri fosti a Troia richiesto».
«S'io dissi falso, e tu falsasti il conio»,
disse Sinon, «e son qui per un fallo,
e tu per più ch'alcun altro demonio!».
«Ricorditi, spergiuro, del cavallo»,
rispuose quel ch'avèa infiatà l'epa;
«e sieti reo che tutto il mondo sallo!». (*Enf.* XXX, 109–120)

(L'autre lui répondit : « Quand tu allais
sur le bûcher, tu ne l'avais pas aussi vif,
mais tu l'avais plus quand tu battais monnaie. »
Et l'hydropique : « Tu dis vrai là-dessus ;
mais tu n'as pas été témoin si véridique
quand on t'a demandé, à Troie, de dire le vrai. »
« Si je dis le faux, toi tu fausses le coin »,
dit Sinon, « et moi je suis là pour une faute,

²⁸ Cf. P. Renucci, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris 1954, p. 252.

²⁹ Cf. R. Dragonetti, op. cit., p. 86.

tandis que toi pour plus qu'aucun autre démon ! »
 « Souviens-toi, parjure, du cheval »,
 répondit celui à la panse enflée ;
 « c'est tant pis pour toi si chacun le sait. »).

Les stratégies soulignées ci-dessus représentent bien le contexte situationnel.

La rixe commence par le geste violent de Sinon, irrité d'être nommé avec mépris « le faux Sinon » et, avec une ironie, « le Grec de Troie » : il frappe le ventre gonflé par l'eau corrompue de l'hydropique et le son qu'on entend est comparé « comiquement » à celui d'un tambour – un instrument plébéen, ce qui répond par antithèse à la comparaison au luth (un instrument noble) du début de l'épisode et à son contexte « tragique ». La riposte de Maître Adam ne se fait pas attendre : il frappe à son tour le Grec au visage. Ensuite, comme on peut déduire de la scène citée ci-dessus, les deux accusateurs « ne reconnaissent pas dans la malice de l'autre leur propre simulation et jouent, par rapport à cet autre, le jeu de la vérité »³⁰.

On a déjà pu noter auparavant comment le Maître Adam a cherché à tromper Dante et Virgile quant à sa vraie personnalité et dans son long monologue initial tendait à convaincre les deux interlocuteurs de son innocence, contre une évidente preuve telle que le *contrapasso* où – chose bien connue – le châtiment correspond au péché. Son jeu consistait à faire passer l'apparence pour la réalité. Dans le cas de Sinon, par contre, on assiste à quelque chose d'autre : il n'accepte pas d'être nommé « faux », sa conscience est pervertie jusqu'au point de ne plus savoir reconnaître les effets de sa propre malice. Il ne semble pas capable, aveuglé qu'il est par son « ego », de faire une distinction entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Cette supposition permet peut-être de mieux comprendre le sens de l'allusion mythologique, à laquelle le Maître Adam recourt à l'improviste et qui fait de Sinon un second Narcisse :

Allora il monetier : «Così sì squarcia
 la bocca tua per tuo mal come suole;
 ché, s'i' ho sete e omor mi rinfarcia,
 tu hai l'arsura e 'l capo che ti duole,
 e per leccar lo specchio di Narcisso,
 non vorresti a 'nvitar molte parole». (*Enf.* XXX, 124–129)

(Alors le monnayeur: « Comme d'habitude
 ta maladie t'écorche la bouche ;
 et si j'ai soif et l'humeur me farcit,
 toi tu as la fièvre et le mal de tête,
 et pour te faire lécher le miroir de Narcisse,
 il ne faudrait pas te prier longtemps. »)

Le protagoniste de la fable ovidienne prend, comme nous le savons, sa propre image qui se reflète dans l'eau transparente d'une source, pour une autre personne dont il tombe amoureux. Les dantistes sont le plus souvent inclinés à interpréter l'expression « lo specchio di Narcisso » comme une métaphore de l'eau fraîche et limpide. Mais Dante est loin de se servir des figures rhétoriques uniquement dans

³⁰ Cf. *ibid.*, p. 119.

leur fonction ornementale, c'est-à dire pour elles-mêmes, en séparant le signe de son sens (ou, autrement dit, le signifié du signifiant). Nous en avons la preuve dans un *passus* de son traité linguistique *De vulgari eloquentia* (II, I, 9–10). L'observation de Dragonetti selon qui l'expression en question n'indique pas l'eau fraîche, mais l'image de cette eau, me paraît intéressante³¹. Par conséquent, l'allusion signifierait l'aveuglement mental du Grec, épris de soi-même dans un rêve mensonger.

La vulgaire altercation des deux damnés a attiré excessivement l'attention de Dante-pèlerin, tendu tout entier à leur écoute (« Ad ascoltarli [...] del tutto fisso » ; v. 130). Il risque une contamination en tant que spectateur fasciné par cette vision de la faute qui assoupit la raison. L'intervention de Virgile-raison qui s'adresse à son disciple avec de durs reproches – « Or pur mira, / che per poco che teco non mi risso ! » (« Prends garde ! / encore un peu et je m'emporte contre toi ! » ; vv. 131–132) – provoque une excessive honte chez Dante. Cependant la leçon donnée par le poète antique apporte quelque chose de plus constructif :

«E fa ragion ch'io ti sia sempre allato,
se più avvien che fortuna t'accoglia
dove sien genti in simigliante piato:
ché voler ciò udire è bassa voglia». (*Enf.* XXX, 145–148)

(« Et rappelle-toi que je suis près de toi,
s'il advient que fortune t'amène
là où sont des gens en pareille querelle ;
car vouloir les entendre est le bas désir. »)

L'affirmation conclusive se terminant par une paraphrase de la pensée de saint Bernard : « Audire quod turpe est pudori maximo est », tend à libérer Dante du « cercle de la faute », à le faire progresser spirituellement sur son chemin à travers la cité de la « perduta gente » (« gent perdue » ; *Enf.* III, 3).

Bibliographie

Textes anciens et médiévaux

- Aristotele, *Ethica Nicomachea* (*Ética Nicomachea*), éd. C. Mazzarelli, Milano 1993.
Cicerone, *De officiis* (*I doveri*), introd. et notes par E. Narducci, trad. A. Resta Barrile, Milano 2011.
Dante Alighieri, *Commedia*, vol. I (*Inferno*), éd. G. Inglese, Roma 2007.
Dante Alighieri, *Convivio*, éd. G. Inglese, Milano 1999.
Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, vol. I–IV, éd. G. Petrocchi, Firenze 1994.
Dante, *La Divine Comédie*, vol. I–III (*Enfer, Purgatoire, Paradis*), trad., introd. et notes par J. Risset, Paris 1992.
Francesco da Buti, *Commento sopra la « Divina Commedia » di Dante Alighieri*, éd. C. Giannini, Pisa 1989; 1^e éd. 1858–1862, <http://dante.dartmouth.edu/search.php>.

³¹ Cf. *ibid.*, p. 88.

Nicole Oresme, *Tractatus de origine, natura, jure et mutationibus monetarum*, éd. L. Wolowski, Paris 1864.

Thomas d'Aquin, *Sententia libri Ethicorum*, <http://www.corpusthomicum.org/io-pera.html>.

Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, www.corpusthomicum.org/sth0000.html.

Études critiques

Bosco U., *Dante e il teatro medievale* [dans :] *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, éd. G. Varanini, P. Pinagli, Padova 1977, p. 135–147.

Cappuccio C., *Strutture musicali del cielo del Sole: Dante e Beatrice al centro della danza dei beati*, « Tenzione » 2008, n° 8, p. 147–178.

Dragonetti R., *Dante et Narcisse ou les faux-monnayeurs de l'image*, « Revue des Études Italiennes » 1965, n° 11, p. 85–146.

Ginsberg W., *Dante, Ovid and the Transformation of Metamorphosis*, « *Traditio* » 1991, n° 46, p. 205–233.

Gmelin H., *Die göttliche Komödie*, vol. I, Stuttgart 1954.

Güntert G., *Canto XX* [dans :] *Lectura Dantis Turicensis*, vol. I (*Inferno*), éd. G. Güntert, M. Picone, Firenze, 2000, p. 277–289.

Iannucci A.A., *Dante e il Vangelo di Nicodemo: « la discesa di Beatrice agl'Inferi »*, « Letture classensi » 1983, n° 12, p. 39–60.

Lucchesi V., *Giustizia divina e linguaggio umano. Metafore e polisemie del contrappasso dantesco*, « Studi Danteschi » 1991, n° 63, p. 53–126.

Maślanka-Soro M., *La teatralità del « disumanar » nell' « Inferno » dantesco sullo sfondo della « vocazione drammatica » di Dante*, « Dante e l'Arte » 2014, n° 1, p. 11–30, <http://revistes.uab.cat/dea/article/view/v1-maslanka-soro>.

Maślanka-Soro M., *Les formes dramatiques et théâtrales dans « La Divine Comédie » de Dante*, « European Medieval Drama » 2010, n° 14, p. 121–135.

Pagliaro A., *Proemio e prologo alla « Divina Commedia »*, « Letture classensi » 1969, n° 2, p. 115–148.

Perrus C., *Canto XXX* [dans :] *Lectura Dantis Turicensis*, vol. I (*Inferno*), éd. G. Güntert, M. Picone, Firenze 2000, p. 425–436.

Picone M., *Giulleria e poesia nella « Commedia »: una lettura intertestuale di « Inferno » XXI–XXII*, « Letture classensi » 1989, n° 18, p. 11–30.

Picone M., *Canto XXIX* [dans :] *Lectura Dantis Turicensis*, vol. II (*Purgatorio*), éd. G. Güntert, M. Picone, Firenze 2001, p. 447–462.

Renucci P., *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris 1954.

Singleton Ch.S., *La poesia della « Divina Commedia »*, Bologna 1978 (titre orig.: *Dante Studies 1: « Commedia ». Elements of Structure*, Cambridge 1954; *Dante Studies 2: Journey to Beatrice*, Cambridge 1958).

Spitzer L., *The Farcical Elements in « Inferno »*, *Cantos XXI–XXIII* [dans :] *Essays on Dante*, éd. M. Musa, Bloomington 1965, p. 172–176.

Wlassics T., *Dante narratore*, Firenze 1975.